

Rosa que al prado, encarnada,
te ostentas presuntuosa
de grana y carmín bañada:
campa lozana y gustosa;
pero no, que siendo hermosa
también serás desdichada.⁺

Juana Inés de la Cruz

A cím és a jelentés

Amióta megírtam A rózsá nevét, sok levelet kaptam olvasóimtól, akik azt kérdezték, mit jelent a regényt záró latin nyelvű hexameter, és miért ebből ered a cím. A válaszem: Bernardus Morlanensis, tizenkettedik századi benedekrendi szerzetes De contemptu mundi /A világ megvetéséről/ című művének egy soráról van szó, mely az ubi sunt témáját variálja - ezt utóbb Villon is megtette a "De hol van a tavalyi hó"-val - ám Bernardus a közkeletű fordulatot /az elmúlt idők nagyjai, a híres városok, a szép hercegnők, s minden a semmibe tűnik/ megtoldja azzal a gondolattal, hogy mindezekből csak pusztá név marad. Emlékezzünk csak arra, hogy Abelard a nulla rosa est⁺⁺ ki- jelentés példáját használta annak bemutatására, hogyan tud a nyelv akár le- tűnt, akár nemlétező dolgokról beszélni. Ezek után az olvasóra bízom a következ- tetések levonását.

⁺Rózsá, ki a réten vérszínben kérékedsz ön- hitten, fürödve vörösben és kármínban a virágzó, kies, tágas mezőn; habár szép vagy, hiába, szerencsétlen a sorsod.

⁺⁺nulla rosa est: nincsen rózsá.

umberto eco

utóiratok

a rózsá
névéhez

Nem szükséges, hogy az író megadja saját művének értelmezéseit. Különben nem írt volna regényt, mely egy értelmezéseket termelő gépezet. Csakhogy e nemes szándék megvalósításának egyik legfőbb akadálya éppen az, hogy a regénynek címet kell adni.

A cím sajnos máris kulcs az értelmezéshez. Nem vonhatjuk ki magunkat az olyan címek befolyása alól, mint a Vörös és fekete vagy a Háború és béke. Leginkább azok a címek vannak tekintettel az olvasóra, amelyek a hős nevére szorítkoznak, például a Copperfield Dávid vagy a Robinson Crusoe; ám a név bármilyen minősítése illetéktelen beavatkozást jelenthet a szerző részéről. A Goriot apó az idős apa alakjára irányítja az olvasó figyelmét, holott a regény Rastignacról vagy Vautrinről alias Collinról szóló hősköltemény is. Talán tisztességtelenül kellene tisztességesnek lenni, mint Dumas, hiszen világos, hogy A három testőr valójában a negyedik története. De ez ritka véletlen, amilyet az író talán csak botlásként engedhet meg magának.

Míg dolgoztam rajta, regényem A bűn kolostora címet viselte. De ezt elvetettem, mert kizárólag a bűnügyi szálra terelte volna az olvasó figyelmét, és meg nem engedhető módon arra indíthatta volna a cselekménydús történetekre vadászó szerencsétlen vásárlókat, hogy olyan könyvre vessék magukat, mely csalódást okozna nekik. Álmaim címe az Adso da Melk volt. Nagyon semleges cím, hiszen Adso mindvégig az elbeszélő szerepében marad. De nálunk a kiadók nem szeretik a tulajdonneveket: még a Fermo és Luciát⁺ is megváltoztatták; alig akad példa az ellenkezőjére: Lemmonio Boreq, Rubé vagy Metello. Nagyon kevés a más irodalmakat benépesítő Betti nénik, Barry Lyndonok, Armance-ok és Tom Jonesok légióíhoz képest.

A rózsza nevének gondolata majdhogynem véletlenül jutott eszembe, és azért tetszett, mert a rózsza figurája annyi je-

⁺Manzoni A jegyesek c. regényének eredeti címe.

lentést szívít magába, hogy szinte mindegyik elvész benne /misztikus rózsá; mint rózsá élte, mit a rózsák sorsa rendelt;[†] rózsák háborúja, e rózsá-e rózsá-e rózsá-e rózsá⁺⁺; rózsáke- resztetek; köszönöm a nagyszerű rózsákat; tündöklő tiszta ró- zászál⁺⁺⁺/. Ez kíváncsi módon bizonytalanságban hagyja az olvasót, aki így nem adhat a műnek előre értelmezést; és ha fel is fogja a befejező sor lehetséges nominalista olvasatait, ez már csak a regény végén történhet meg, ki tudja, hány más értelmezés után. A címnek összekuszálnia, nem pedig rendeznie kell a gondolatokat.

Semmi sem bátorítja jobban egy regény szerzőjét, mint o- lyan olvasatok fölfedezése, amikre nem is gondolt, amiket az olvasók tulajdonítanak neki. Amikor elméleti műveket írtam, ítélkeztem bírálóim felett: megértik-e amit mondani akarok, vagy sem? Egy regénnyel egészen más a helyzet. Nem állítom, hogy a szerző nem bukkanhat nem kívánt értelmezésre, de min- denképpen hallgatnia kell róla, vitázzanak rajta mások - szö- veggel a kezükben. Különben is, az olvasatok nagy többsége olyan jelentéseket hoz felszínre, amikre nem is gondoltunk volna. De mit jelent az, hogy nem gondoltunk rá? /.../

Jóleső borzongás futott rajtam végig, mikor a regényről szóló recenziókat olvasva olyan kritikusra találtam /.../, aki Guglielmónak az inkvizíciós eljárás végén elhangzó találó válaszát idézi /.../. "Mi a legriasztóbb a tisztaságban?" kér- dezi tőle Adso. Mire Guglielmo azt válaszolja: "A sietség." Nagyon szerettem, és most is nagyon szeretem ezt a két sort.

[†] mint rózsá élte, mit a rózsák sorsa rendelt: Francois de Malherbe francia költő 1601-ben keletkezett Du Perrier úr vigasztalása c. versének /ford. Szabó Lőrinc/ egy sora. Franciául: "Rose, elle a vécu ce que vivent les roses." Elterjedt, de nem egészen megalapozott vélemény szerint szövegromlás következménye, ennek értelmében az eredeti szöveg: "Et Rosette a vécu ce que vivent les roses." /Ro- sette élte, amit a rózsák sorsa rendelt./

⁺⁺ Tandori Dezső fordítása.

⁺⁺⁺ "Tündöklő, tiszta rózsászál" - Cielo d'Alcamo 13.századi olasz költő Ellenkedés c. versének kezdete. /Képes Géza fordítása./

De később egy olvasó felhívta a figyelmemet arra, hogy a következő oldalon Bernardo Gui, kínvallatással fenyegetve a cel-láriust, így szól: "Az igazsághoz nem a sietség visz közelebb, amint azt a hamis próféták hitték; Isten igazságának évszázadok állnak a rendelkezésére." Az olvasó joggal kérdezte, hogy szerintem milyen kapcsolatban áll a Guglielmot riasztó sietség, és az a türelem, melyet Bernardo vall a sietség ellenében. Ekkor döbbsentem rá, hogy valami nyugtalanító dolog történt. Adso és Guglielmo párbeszéde a kéziratban nem szerepel, csak a korrekturában tettem hozzá, mert arányérzőkem úgy diktálta, hogy beilleszsek még egy kitérőt, mielőtt visszaadnám a szót Bernardónak. És miközben fölkeltem Bernardóban a sietség gyűlöletét /még hozzá elég meggyőzően, ezért tettem később annyira ez a rész/, természetesen teljesen megfeledeztem arról, hogy kevésbé ezután Bernardo a sietségről beszél. Ha Bernardo válaszát Guglielmo szavai nélkül olvassuk újra, akkor az csupán egy aforizma; éppen az, amit egy vizsgálóbírótól vár-nánk: egy olyasféle mondat, mint például az, hogy "a törvény előtt mindenki egyenlő". Hát igen, szembeállítva a Guglielmo által említett sietséget a Bernardo említett sietséggel, az olvasó joggal érez jelentéstöbbletet, s igaza van, ha azt kér-di, hogy vajon ugyanarról beszélnek-e, vagy pedig Guglielmo sietség iránti gyűlölete nem különbözik-e alig érzékelhetően Bernardo sietséggel szembeni gyűlöletétől. A szöveg megszüle-tett, és önállóan hat. Hogy én így akartam-e, vagy sem: ez nehéz kérdés, amellyel föl van adva a lecke, s magam is nehe-zen tudnám föloldani ezt az ellentmondást, mégis belátom, hogy ebben a részben rejtett jelentés húzódik meg.

A szerzőnek, miután elkészült művével, meg kellene halnia. Hogy ne zavarja a szöveg útját.

Az alkotási folyamat elbeszélése

A szerzőnek nem szabad értelmeznie. De azt elmesélheti, hogy miért és hogyan írt. Az úgynevezett poétikai írások nem

mindig arra valók, hogy megértsük a művet, mely inspirálta őket, hanem annak megértetésére, hogy miképpen oldják meg azt a technikai problémát, mely a mű megalkotását jelenti.

Poe A műalkotás filozófiájában elmondja, hogyan írta meg A hollót. Nem árulja el, hogyan kell olvasnunk, csak arról beszél, milyen poétikai kérdéseket vetett föl magának a hatás érdekében. A költői hatást úgy határoznám meg, mint a szövegnek azt a képességét, hogy állandóan különböző olvasatokat hozzon létre anélkül, hogy bármikor is teljesen kimerítené önmagát.

Aki ír /fest, szobrot farag vagy zenét szerez/, mindig tudja, hogy mit visz véghez, és milyen áron. Tudja, hogy meg kell oldania egy problémát. Hegeshet, hogy indíttatása homályos, impulzív, gyötrelmes, nem több egy hangulatnál vagy egy emléknél. De ezután a problémát írás közben megoldja, elmélyülve tárgyában, amin dolgozik, ami felfedi a maga belső törvényeit, s egyúttal földézi mindazokat az emlékeket, melyekkel az emberi kultúra megtöltötte /a szövegközötti visszhangokat/.

Amikor a szerző azt mondja, hogy az ihlettől elragadva dolgozott, hazudik. Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration.⁺

Nem emlékszem, melyik híres költeményéről írta Lamartine, hogy egy csapásra ötlött föl benne egy erdőben, egy viharos éjszakán. S amikor meghalt, megtalálták a javításokkal és változatokkal teli kéziratokat, és úgy vélték, hogy talán az a francia irodalom "legkidolgozottabb" költeménye.

Ha az író /vagy általában a művész/ azt állítja, hogy munkája közben nem is gondolt az alkotás szabályaira, azt akarja mondani: munkája közben nem tudatosult benne, hogy ismeri a szabályokat. A gyermek kitűnően beszél anyanyelvén, de nem tudná megírni nyelvtanát. Ám nem a nyelvész az egyedüli, aki ismeri a nyelvtani szabályokat, hiszen ezeket nagyon jól ismeri a gyer-

⁺A tehetség húsz százalék ihlet és nyolcvan százalék verejték.

nek is, anélkül, hogy tudna róluk: a nyelvész csupán az, aki tudja, hogy a gyermek miért és hogyan ismeri a nyelvet.

Ha valaki elmeséli, hogyan írt, az nem jelenti annak bizonyítását, hogy "jól" írt. Poe azt mondta, hogy "más a mű hatása, és más az alkotási folyamat ismerete." Amikor Kandinsky vagy Klee elmeséli, hogyan fest, nem arról beszélnek, hogy bármelyikük is jobb volna a másiknál. Ha Michelangelo elmondja, hogy egy szobor kifaragása annyi, mint a már eleve a kőben rejlő figura kiszabadítása felesleges burkából, nem arról beszél, hogy a vatikáni Pieta jobb, mint a Rondanini. Olykor a művészi alkotásról szóló legnagyobb szerűbb sorokat kevésbé jelentékeny művészek írták, akik csekély hatással voltak az utókorra, de jól átlátták az alkotás folyamatát: Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...

Természetesen a középkor

Megírtam egy regényt, mert kedvem támadt hozzá. Azt hiszem, ez elegendő ok arra, hogy mesélni kezdjek. Az ember természeténél fogva mesélő állat. 1978 márciusában, egy termékeny ötlettől vezettetve kezdtem írni. Ugy hozta a kedvem, hogy megmérgezsek egy szerzetest. Ugy vélem, ilyenfajta ötletekből születnek a regények; a többit, a javát menet közben adják hozzájuk. Az ötletnek régebbinek kell lennie. Majd rátaláltam egy 1975-re datált füzetemre, melyben egy közelebből meg nem határozott kolostor szerzeteseinek névsorát vetettem papírra. Semmi mást. Kezdetben Orfila Örtekezés a mérgekről⁺ című művének olvasásába fogtam - amelyet tisztán Huysmans iránti odaadásból húsz évvel azelőtt vásároltam egy Szajna-parti könyvárústól. Miután egyetlen méreggel sem voltam elégedett, megkértem egy biológus barátomat, ajánljon nekem egy olyan szert, amelynek meghatározott tulajdonságai vannak /például: egy tárgyat kézbevéve a bőrön keresztül felszívódik/. A levelet, amiben azt válaszolta, hogy

⁺Orfila, Mathieu Joseph Bonaventure - /1787-1853/ a francia Akadémia elnöke volt, kémikus, fizikus, botanikus. Elsősorban toxikológiai művei számítotnak jelentősnek.

nem ismer olyan mérget, amilyenre szükségem volna, azonnal megsemmisítettem, hiszen olyan dokumentumról volt szó, amely más kontextusban olvasva az akasztófára juttatható volt. Kezdeti elképzeléseim szerint szerzeteseimnek egy mai kolostorban kellett volna élniük /egy olyan nyomozó szerzetes járt a fejemben, aki a Manifesto-t[†] olvassa/. De mivel egy kolostorban vagy egy apátságban sok középkori emlék maradt fenn, a bennem szunnyadó középkor-tudós keresgélni kezdett kézírataim között: egy középkori esztétikáról szóló könyv 1956-ból, mintegy száz oldal ugyanerről 1969-ből, közben néhány tanulmány, visszatérések a középkorhoz az 1962-ben Joyce-ról írt munkámban, majd egy hosszú tanulmány 1972-ből az Apokalipsziszről és Beato de Liébana kommentárjaihoz készült miniatúrákról; a középkort illetően tehát volt némi gyakorlatom. Így nagyon gazdag anyag került a kezembe /cédulák, fénymásolatok, füzetek/, amely 1952-től gyűlt össze, hogy aztán később egyéb, pontosabban meg nem határozott célok - szörnyek története, egy középkori enciklopédiáról szóló elemzés vagy egy cédulázáselméleti mű - szolgálatába állítsam... Egyszer csak azt mondtam magamnak: mivel úgys a középkor táplálja képzeletemet, érdemesebb olyan regényt írni, mely közvetlenül a középkorban játszódik. Ahogy egy interjú során mondtam, a jelent csak a tévé képernyőjéről ismerem, míg a középkorról közvetlenül szereztem ismereteket. Amikor vidéken, egy réten tüzet gyújtottunk, a feleségem azzal vádolt, hogy nem tudom követni a szikrákat, amelyek a fák között, a villanyvezetékek mentén emelkedve lebegtek. Később, mikor a tűzvészről szóló fejezetet olvasta, azt mondta: "Hiszen akkor te láttad a szikrákat!" Mire azt feleltem: "Nem, de tudtam, hogy hogyan látta volna őket egy középkori szerzetes."

Tíz évvel ezelőtt, a Beato de Liébana Apokalisziseihez írt kommentárjaimat kísérő szerzői levelemben vallomást tettem: "Akárhogy is nézzük, állandó keresésre születtem; arra, hogy szimbólumok, egyszerűváak és griffek lakta erdein vágjam keresztül magam, hogy összevegyem a székesegyházak csúcsíves, négyzetes szerkezetét a summae-k szögletes formuláiba rej-

[†]újbaloldali lap Olaszországban.

tett szövegmagyarázó rosszhiszeműség éleivel, hogy a Szalma utca és cisztercita templomok között bolyongjak, hogy nyájasan társalogjak művelt és méltóságteljes cluny-i szerzetesekkel, miközben magamon érzem egy természetes és racionalista Aquinói tekintetét, és megejtett már Honorius Augustodunensis, meg az ő fantasztikus geográfiái, melyekben az, hogy quare in pueritia coitus non contingat⁺éppúgy magyarázatot kap, mint az, hogy hogyan jussunk el az Elveszett szigetre és hogyan fogjunk meg egy baziliszkuszt csupán egy zsebtükör és a Bestiáriumba vetett rendíthetetlen hit segítségével.

Ez az érdeklődés és szenvedély sohasem hagyott cserben, mégha később más utakat jártam is. /Mert a középkorral való foglalatosság gyakran tisztes jómódot, és olyan képességet tételez fel, hogy messzi könyvtárakat bejárva soha nem látott kéziratokat olvassunk mikrofilmen./ Így a középkor, ha nem is mesterségem, de kedvelt időtöltésem maradt; állandó kísértés, s mindig előttem van, fölsejlik a dolgok mögött, melyekkel foglalkozom, melyek nem látszanak középkorinak, mégis azok.

Ahhoz, hogy megérthessem a Jel titkait ott, ahol Caussure még homályos, titokban eltöltött vakációk kellettek Autun boltívei alatt, ahol Grivot apát ma is írja kénnel impregnált kötésű kézikönyveit az Ördügről, meg hogy Moissac és Conques mezején önkívületbe essek az Apokalipszis Véneinek vagy az Ördögöknek a káprázatától, kik hatalmas forró üstökbe zsúfolják az elkárhozott lelkeket; de ugyanakkor szükségem volt a felvilágosult Beda szerzetes újjávarázsoló olvasására és arra a racionális megerősítésre, melyért Occamhoz fordultam. És így tovább: a Peregrinatio Sancti Brandani⁺⁺utáni állandó nosztal-

⁺quare in pueritia coitus non contingat: miért nem szennyez be az ifjúkori közönsülés.

⁺⁺Szent Brandanus, 6.századi ír szerzetes utazásairól szóló legenda egyik fennmaradt változata. A történet, melyben Brandanus a Paradicsom föl kutatására indul, a középkorban nagyon népszerű volt.

giára, elmélyülésre Kells könyvében⁺, a kelta kenningekben viszontlátott Borgesre, a hatalom és a jobb belátásra bírt tömegek kapcsolatának felismerésére Jüger püspök feljegyzéseiben..."

A maszk

Valójában nemcsak azt határoztam el, hogy a középkorról írok, hanem azt is, hogy a középkorban írok, méghozzá egy korabeli krónikás szemszögéből. Kezdő elbeszélő voltam, s az írókat mindaddig a barrikád másik oldaláról szemléltem. Szégyelltem elbeszélés írásába fogni. Ugy éreztem magam, mint a szinkritikus, aki váratlanul a rivaldafénybe kerül, azok tekintetének keresztútjába, akiknek korábban a cinkosa volt a zsöllyében.

Mondhatjuk-e azt, hogy "Szép november végi reggel volt"⁺⁺, anélkül, hogy Snoopy kutjának éreznénk magunkat? De mi van akkor, ha ugyanezt Snoopy-val mondatom el? Vagyis ha olyan valaki mondja, hogy "szép november végi...", aki fel van rá jogosítva, mert hiszen az ő idejében így volt szokás? Egy maszkra volt tehát szükségem.

Középkori krónikások olvasásába és újraolvasásába kezdtem, hogy elsajátítsam tőlük a ritmust és a naivitást. Általam kellett volna majd megnyílniuk, s én mentes voltam minden gyanakvástól, nem úgy a szövegek közötti visszhangoktól. Így lepeztem le azt, amit az írók mindig is tudtak /és számtalanszor meg is mondtak/: a könyvek mindig más könyvekről beszélnek, és minden történet egy már elmesélt történetet mond el. Tudta ezt Homérosz, tudta Ariosto, Rabelais-ról vagy Cervantesről nem is beszélve. Ezért az én történetem sem kezdődhetett más-sal, mint egy már elfeledett kéziratral, mely minden bizony-

⁺Kells a kora középkori Írország egyik vallási központja volt. A 8-9. században itt keletkezett az a latin nyelvű evangélium, amely értékes miniatúrákat tartalmaz, s amelyet a hagyomány Kolumbán ír hittérítő szerzetesre vezet vissza.

⁺⁺Eco regényében ez az első fejezet kezdő mondata.

nyal maga is idézet lehetett /természetesen/. Így azonnal megírtam a bevezetőt, elbeszélésemet három más elbeszélésen belül egy negyedik síkba illesztve: azt mondom, hogy Vallet azt mondta, hogy Mabillon azt mondta, hogy Adso azt mondta...

Most már minden fölélemtől megszabadultam. És ezen a ponton egy évre abbahagytam az írást. Abbahagytam, mert fölfedeztem egy másik dolgot, amit már azelőtt is tudtam /és mások is tudtak/, de amit munka közben értettem meg jobban.

Fölfedeztem, hogy egy regénynek első fokon semmi köze nincs a szavakhoz. A regényírás kozmológiai munka, hasonlatos ahhoz, amit a Genézis mond el. /Csak a modellek közül kell választani, mondta Woody Allen./

A regényírás mint kozmológiai tett

Ezt úgy értem, hogy az elbeszéléshez mindenekelőtt egy olyan világot kell fölépíteni, amely az utolsó részletekig a lehető legjobban van berendezve. Ha megteremtünk egy folyót, két partot, s a bal partra helyeznénk egy horgászt, és ha ennek a horgásznak lobbanékony természetet és kétes előéletet tulajdonítanék: íme, máris hozzáfoghatnék az íráshoz, szavakra fordítva le azt, aminek mindenképpen meg kell történnie. Mit csinál egy horgász? Horgászik. /És ebből azonn mód többé-kevésbé elkerülhetetlen mozdulatok egész sorozata adódik./ Ezután mi történik? Vagy akad a horgára hal, vagy nem. Ha igen, kifogja, és elégedetten tér haza. Vége a történetnek. Ha nem - lévén lobbanékony természetű - talán feldühödik. Talán ösztöri a horgászbotot. Ez még nem sok, de már egy karcolat. Ugyanakkor van egy indián közmondás, amely így szól: "Ülj le a folyóparton és várj, az ellenséged holttestét hamarosan elsodorja előtted az ár." És mi történik, ha az áramlás valóban egy holttestet visz lefelé - hiszen ez a lehetőség benne rejlik a folyó lehetséges szövegek közötti jelentéseinek körében. Ne feledjük, horgászom előélete kétes. Meg meri kockáztatni, hogy bajba kerüljön? Mihez kezd? Elfut és úgy tesz, mintha nem látta volna

a holttestet? Ugy érzi, csávába került, mert a holttest azé az emberé, akit gyűlölt? Indulatos természetétől elragadva haragra gerjed, mert nem ő hajthatta végre az áhított bosszút? Amint látják, elég volt csak egy kicsit berendezni a saját világunkat, s máris megvan egy történet kezdete. Kirajzolódik egy stílus is, hiszen a horgásznak, aki horgászik, az elbeszélés olyan lassú, vízfolyásszerű ritmusát kell rám rónia, amit a várakozással magára erőltetett türelme, de türelmetlen indulatkitörései is tagolnak. A nehézség a világ felépítéséből származik, a szavak szinte maguktól jönnek. Rem tene, verba sequentur. Aminek ellentéte, azt hiszem, a költészetben történik meg: verba tene, res sequentur.⁺

A regényemre szánt munka első évét a világ fölépítésének szenteltem. Hosszú listákat készítettem azokról a könyvekről, amelyek egy középkori könyvtárban meglehettek. Névjegyzékeket és életrajzokkal teleírt cédulákat rengeteg személyről, akik közül oly sokat később kizártam a történetből. Azaz tudnom kellett, hogy a többi szerzetes, aki nem bukkan fel a könyvben, kicsoda; és szükségtelen volt, hogy az olvasó megismerkedjen velük, de nekem ismernem kellett valamennyit. Ki mondta, hogy az elbeszélő irodalom a Polgári Állam konkurrensé legyen? Pedig talán még a városépítészeti hivattal is versenyeznie kell. Így fényképek és az építészeti lexikon rajzainak hosszas vizsgálata következett, hogy megállapíthassam az apátság alaprajzát, a távolságokat, de még azt is, hány foka volt egy csigalépcsőnek. Marco Ferreri egyszer azt mondta nekem, hogy a párbeszédek filmszerűek, mert kellő ideig tartanak. Hát persze, amikor két szereplő a refektóriumból a kerengőbe tartva beszélget, akkor én úgy írtam, hogy le sem vettem a szememet a térképről, s mikor megérkeztek, abbahagyták a beszélgetést.

Korlátokat kell teremteni a találékonyság felszabadítása érdekében. A költészetben a korlátokat a versláb, a versforma,

⁺Rem tene, verba sequentur: A dologgal törődj, a szavak majd jönnek. - Verba tene, res sequentur: A szavakkal törődj, a dolog majd következik.

a rím jelentheti, és az, amit az egykorúak jóhangzásnak neveznek... Az elbeszélő irodalomban a korlátokat a mögöttes világ adja. És ennek semmi köze nincs a realizmushoz, még ha magyarázza a realizmust is. Akár teljesen irreális világot is teremthetünk, melyben a számarak repülnek, és a hercegnőket életre kelti egy csók; csak az szükséges, hogy ez a merőben képzelőbeli és irreális világ a kiindulásnál rögzített struktúrák szerint működjön. /Tudni kell, hogy olyan világ-e, amelyben a hercegnőt csak egy herceg, vagy egy boszorkány csókja is életre kelti, és hogy a hercegnő csókja csak a békát varázsolja vissza herceggé, vagy - tegyük fel - az öves állatokat is./

A Történelem is része volt világomnak: ezért olvastam el újra és újra annyi középkori krónikát, s olvasásuk közben vettem észre, hogy olyan dolgoknak is szerepelniük kell a regényben, melyek föl sem merültek képzeletemben, mint a szégyenséget hirdető mozgalmak, vagy a fraticellik⁺ elleni inkvizíció.

Például: miért tizennegyedik századi szerzetesek szerepelnek a könyvben? Ha már középkori történetet kellett írnom, a tizenkettedik vagy a tizenharmadik századba kellett volna helyeznem, mert ezeket jobban ismerem, mint a tizennegyediket. De szükségem volt egy nyomozó szerzetesre, lehetőleg angolra /szövegközötti idézet/, akinek a megfigyeléshez, és különösen az áruló nyomok értelmezéséhez jó érzéke van. Ilyen tulajdonságokat nem találunk máshol, csak ferences körökben és Roger Bacon után; ezenkívül fejlett jelelmélettel is csak Occam követőivel kezdve találkozunk, jobban mondva korábban is, de akkor a jelek értelmezése vagy szimbolikus típusú volt, vagy arra törekedett, hogy a jelekből eszméket és univerzálisokat olvasson ki. Csak Bacon és Occam után használták a jeleket egyedek megismerésére. Tehát a tizennegyedik századba kellett helyeznem a történetet, nagy bosszúságomra, mert így több fáradalmat okoztam magamnak. Ekkor újabb olvasmányok következ-

⁺a ferencesektől való elszakadás után Itáliában kialakult eretnek szekta.

tek, és rájöttem, hogy egy tizennegyedik századi ferencesnek, mégha angol is, ismernie kellett a szegénységről folytatott vitát, kiváltképp, ha Occam barátja, követője vagy ismerője volt. /Csak közbevetem, hogy kezdetben úgy gondoltam, a nyomozó szerzetesnek magának Occamnak kell lennie, de aztán lemondtam erről, mert a Venerabile Inceptor emberileg ellen-szenves nekem./

De miért történik minden 1327 novemberének végén? Azért, mert Michele da Cesena decemberben már Avignonban tartózkodik. /Ime, ez jelenti egy történelmi regény világának berendezését: néhány elem, mint a lépcsőfokok száma, a szerző elhatározásától függ, mások, mint Michele utazásai, a valóságos világtól, ami ebben a regénytípusban esetleg egybeesik az elbeszélés lehetséges világával./

Ám november túl korainak bizonyult. Le kellett ölnöm ugyanis egy disznót. Miért? Egyszerű: azért, hogy egy holttestet fejjel lefelé egy vérrel teli dézsába dughassak. De miért volt erre szükség? Mert az Apokalipszis második trombitája azt kiáltja, hogy... Az Apokalipszist egyáltalán nem változtathattam meg, a világ részét alkotta. Rendben van, az következett, hogy /értesüléseim szerint/ disznót csak a hideg beköszönte után ölnek, és november ehhez túl korai lehetett. Ha csak az apátságot nem helyezem a hegyekbe, hogy már lehessen hó. Máskülönben a történetem sík vidéken, Pomposában vagy Conques-ban játszódhatott volna.

Ez olyan megépített világ, amely megszabja nekünk, hogyan kell a történetnek a továbbiakban folytatódnia. Mindenki megkérdezte tőlem, hogy az én Jorgém miért idézi a nevével Borgest, és Borges miért ilyen gonosz. Ezt nem tudom. Azt akartam, hogy a könyvtár felügyelője vak legyen /ami jó elbeszélői fogásnak tűnt/, s egy könyvtárból meg egy vakból nem következhet más, mint Borges, már csak azért is, mert az adósságokat megfizetik. Meg aztán az Apokalipszis éppen spanyol kommentárokon és miniatúrákon keresztül hatott az egész középkorra. De amikor Jorgét a könyvtárba helyeztem, még nem

tudtam, hogy ő a gyilkos. Hogy úgy mondjam, mindent magától csinált. És ne gondoljuk, hogy ez "idealista" felfogás, mint ahogy ki mondaná, hogy a szereplőknek megvan a saját életük, és a szerző, mintegy az ígőzet állapotában, az ő sugalmazásai szerint cselekedtetni őket. Bretteusi feleletbe illő ostobaság. A szereplőket annak a világnak a törvényei kényszerítik cselekvésre, amelyben élnek. Vagyis az elbeszélő a saját előfeltevéscinek a foglya.

Egy másik szép történet a labirintus. Az összes labirintus, amiről csak hallottam /.../ a szabadban állt. Meglehetősen bonyolultak lehettek, tele tekervényekkel. De nekem zárt labirintusra volt szükségem. /Vagy láttak már szabadtéri könyvtárat?/ Mivel a labirintusom túl bonyolult volt, sok folyosóval és belső tereimmel, hiányzott volna a megfelelő szellőzés. Márpedig a jó szellőzés elengedhetetlen volt a tűzvész táplálásához /az, hogy az épületnek a végén le kell égnie, magától értetődő volt számomra, már csak kozmológiai-történelmi okokból is: a középkorban úgy égtek a székesegyházak és a kolostorok, mint a kénes gyufa; középkori történetet tűzvész nélkül elképzelni annyi, mint elképzelni egy csendes-óceáni háborúról szóló filmet lángolva zuhanó vadászpilóta nélkül/. S ezért dolgoztam két-három hónapig a megfelelő labirintus építésén, és végül még szellőzőnyílásokat is ki kellett képeznem, máskülönben mindig túl levegőtlen lett volna.

Aki beszél

Sok nehézségem volt. Zárt helyet akartam, egy sűrített univerzumot, és hogy méginkább zárttá tehessem, szükségem volt a hely egységén túl az idő egységének bevezetésére /tekintve, hogy a cselekmény egysége kétséges/. Tehát adva van egy benedekrendi apátság, aminek az életét a szerzetesek zsolozsmái tagolják /a modell öntudatlanul is talán az Ulysses volt a nap óráira épülő szilárd szerkezete miatt, de A varázshegy is könyvem sziklás, szanatóriumhoz illő helyszíne miatt, ahol nem véletlenül játszódtott le annyi beszélgetés/.

A beszélgetések sok nehézség elé állítottak, de ezeket írás közben megoldottam. Van egy az elbeszéléssel foglalkozó elméletek által kevésbé tárgyalt téma, a turn ancillaries, vagyis azok a stílusfogások, amelyek segítségével az elbeszélő a különböző szereplőknek átadja a szót. Lássuk, milyen különbségek vannak az alábbi öt párbeszéd között:

1. - Hogy vagy?
- Megvagyok, és te?
2. - Hogy vagy? - mondta János.
- Megvagyok, és te? - mondta Péter.
3. - Hogy - mondta János -, hogy vagy?
S Péter egy szuszra: - Megvagyok, és te?
4. - Hogy vagy? - udvariaskodott János.
- Megvagyok, és te? - vigyorgott Péter.
5. János így szólt: - Hogy vagy?
- Megvagyok - felelte Péter szintelen hangon.
Majd meghatározhatatlan mosollyal: - És te?

Az első két esetet kivéve az figyelhető meg, amit "mindentudó íróként" szokás meghatározni. A szerző egy személyes kommentár közbeiktatásával sugallja, hogy a két szereplő szavai milyen értelmet kaphatnak. De valóban hiányzik ez a szándék az első két eset látszólag közömbös megoldásaiból? Az olvasó csakugyan e két megoldás esetében szabadabb /gondoljunk a hemingway-i párbeszéd látszólagos semlegességére/, vagy a másik három esetben, amikor legalább azt tudja, hogy a szerző milyen játékot játszik?

Ez éppúgy stilisztikai, elméleti, "mesterségbeli" probléma, mint egy belső rím vagy egy asszonánc kiválasztása, vagy egy szójáték közbeszúrása. Rá kell találni a művet összetartó elemekre. Az én esetemet megkönnyítette, hogy az összes párbeszédet Adso meséli el, s ő nyilván a saját nézőpontját kényszeríti az egész elbeszélésre.

A párbeszéddek egy másik problémát is fölvetettek: mennyire lehetnek középkoriak? Másképp fogalmazva, már írás köz-

ben észrevettem, hogy a könyv mulatságos melodráma alakját öltötte, hosszú recitativókkal és széles áriákkal. Az áriák - például a kapu leírása - a középkor nagy retorikáját utánózták, és ehhez a minták nem hiányoztak. De a párbeszédék? Egy időben attól tartottam, hogy a párbeszédék Agatha Christie módján hangzanak majd, közben az áriák Suger vagy Szent Bernát stílusát idézik. Újra középkori regények, pontosabban lovagregények olvasásába fogtam, és észrevettem, hogy némi szabadsággal ugyan, de ahhoz az elbeszélői és költői nyelvhasználatához tartottam magam, amely nem volt ismeretlen a középkor során. De ez a kérdés még hosszú ideig nyugtalanított, és nem vagyok biztos abban, hogy megoldottam-e ezeket az ária és a recitativo közötti hangnemváltásokat.

Újabb probléma adódott a mesélők beillesztéséből, vagyis az elbeszélés síkjaiból. Tudtam, hogy más szavaival /én/ mesélek el egy történetet, és a bevezetőben figyelmeztettem arra, hogy ennek a másnak a szavait még két elbeszélő sík szűri meg: Mabilloné és Vallet apáté, még akkor is, ha föltehetjük, hogy ők csak egy nem manipulált szöveg filológusaiként dolgoztak /de ugyan ki hisz ebben?/. Ugyanez a probléma jelentkezett Adso első személyben elmondott elbeszélésén belül is. Adso nyolcvanévesen mondja el azt, amit tizennyolc éves korában látott. Ki beszél, a tizennyolc éves vagy a nyolcvanéves Adso? Szándékom szerint természetesen mindkettő. A játék lényege az volt, hogy az idős Adsot szólaltattam meg, aki azt taglalja, amit emlékezete szerint, fiatal Adsóként látott és hallott. A modell a Doktor Faustus Serenus Zeitblomja volt /de nem olvastam újra a könyvet, beértem halvány emlékekkel is/. A kifejezésnek ez a kettős játéka rendkívüli módon megbabonázott és fellelkesített. Azért is, mert - visszatérve a maszkról mondottakra - Adso megkettőzésével még egyszer megkettőztem a közém mint életrajzi személy vagy elbeszélő szerző vagy elbeszélő én, illetve az elmesélt személyek - a mesélőt is beleértve - közé helyezett gátak, közbeeső fokozatok sorozatát. Egyre nagyobb biztonságban éreztem magam, és mindezek

átélése /mondhatnám érzéki szinten és egy hársfateával át-
itatott madelaine illatúnak természetességével/ egy takaró
alatti gyerekkori játékra emlékeztetett, amikor tengeralatt-
járón képzeltem magam, és onnan küldtem üzeneteket a másik
ágy takarója alatt megbújó nővéremnek; mindketten el voltunk
szigetelve a külvilágtól, és mindkettőnk teljesen szabadon
tehetett hosszú felfedező utakat a néma tengerek mélyén.

Adso nagyon fontos volt számomra. Kezdetől fogva olyan
valaki hangján akartam elmesélni az egész történetet /összes
titkával, politikai és teológiai eseményével, kétértelműségé-
vel együtt/, aki átélte az eseményeket, és ifjúkorának pon-
tosságával fotografikus hűséggel rögzítette mindegyiket, de
nem érti őket. /És alapjában véve öregkorában sem fogja meg-
érteni, olyannyira, hogy végül az isteni semmibe való menekü-
lést választja, ami nem felel meg mestere tanításainak./ Egy
olyan valakinek a szavaival megértetni mindent, aki semmit
sem ért.

A kritikákat olvasva rájöttem, hogy ez a regény egyik o-
lyan oldala, amely kevésbé hatott a művelt olvasókra, vagy
legalábbis senki sem említette közülük, vagy csak futólag.
De most nyugtalanít, hogy nem ez volt-e az egyik olyan elem,
amely behatárolta a regény olvashatóságát a kevésbé kifino-
mult olvasók szemében. Ők azonosultak az elbeszélő ártatlan-
ságával, és igazolva érezték magukat akkor is, amikor nem ér-
tettek mindent. Kiszolgáltattam őket a nemiséggel, az ismeret-
len nyelvekkel, a gondolkodás nehézségeivel, a politikai élet
misztériumaival szemben érzett félelmeiknek... Ezek olyan
dolgok, melyeket csak most, après coup⁺ fogok fel, de akkor
talán Adsóba, az ő szerelmi fellángolásaiba ültettem át sok
ifjúkori szorongásomat /ám mindig annak szavatolásával, hogy
közvetítő személyként tudom működtetni: hiszen Adso csak a-
zokon a szavakon keresztül éli át a szerelméből fakadó szen-
vedéseket, melyekkel az egyháztudósok beszéltek a szerelem-
ről/. A művészet menekülés a személyes érzelmektől, ezt Joyce
éppúgy megtanította nekem, mint Eliot.

⁺après coup: elkésve, utólag

Az érzelmek elleni harc nagyon keserves volt. Irtam egy szép könyörgést Alain de Lille Natura-magasztalásának mintájára⁺, hogy Guglielmo szájába adjam egy érzelemkitörése alkalmával. Később rájöttem, hogy ettől mind a ketten meghatódtunk, én szerzőként, ő szereplőként. Nekem ez mint szerzőnek nem volt szabad - poétikai okokból. Ő ezt mint szereplő nem tehetette, mert más anyagból gyúrták, és az érzelmei mind szellemiek vagy elfojtottak voltak. Így hát kihagytam ezt a részt. Egy barátom, miután elolvasta a könyvet, azt mondta nekem: "Az egyetlen kifogásom, hogy Guglielmónak nincs soha egyetlen részvétteljes gesztusa." Elmondtam ezt egy másik barátomnak, aki azt felelte: "Hát persze, az ő részvétének ez a stílusa." Talán így van. És úgy legyen.⁺⁺

/.../

A lélegzés

/.../ Miután a kiadóban a barátaim elolvasták a kéziratot, azt tanácsolták, hogy rövidítsem le az első száz oldalt, amit nagyon megterhelőnek és fárasztónak találtak. Ezt habozás nélkül visszautasítottam, mert kitartottam amellett, hogy ha valaki be akar jutni az apátságba, és ott akar élni hét napon át, akkor fel kell vennie az ottani élet ritmusát. Ha ez nem sikerül, sohasem tudja végigolvasni a könyvet. Vagyis az első száz oldalnak bünbánati és beavatató funkciója van, és akinek ez nem tetszik, úgy kell neki: a hegy lábánál marad.

Belépni egy regény világába olyan, mint kirándulást tenni a hegyekben: meg kell szokni egy légzésmódot, föl kell venni egy tempót, különben rögtön kifulladás. Ugyanígy áll a helyzet a költészettel. Gondoljunk csak arra, mennyire elviselhetetlenek azok a költők, akiket olyan színészek adnak elő, akik

⁺Alain de Lille /Alanus ab Insulis/: 12. századi teológus, író, a párizsi egyetem magisztere. Munkáiban a "Natura" az isten alkotta, tökéletes természeti világ allegóriája.

⁺⁺És úgy legyen: az "e cosi sia" olasz imazáró formula fordítása.

az "interpretáció" kedvéért elhanyagolják a versmértéket, egymásba hajlítják a sorokat, mintha csak prózában beszél-nének, a tartalmat követik, nem pedig a ritmust. Egy tizen-egyszótagú, terciumban írt vers olvasásához föl kell venni a költő szándéka szerinti énekelt ritmust. Jobb úgy előadni Dantét, mint egy régenvolt Corriere dei Piccoli⁺ verseit, mintsem mindenáron a jelentést hajszolni.

Az elbeszélés lélegzősét nem a mondatok adják, hanem szélesebb makromondatok, az események körvonalai. Vannak re-gények, melyek úgy lélegeznek, mint a gazellák, mások mint a bálnák vagy az elefántok. A harmónia nem a lélegzetvétel sza-bályosságából, hanem időtartamából fakad, azért is, mert ha egy bizonyos ponton megszakad a lélegzés /de ennek nem sza-bad túl gyakran előfordulnia/, és egy fejezet vagy eseménysor véget ér, mielőtt a lélegzetvétel kiteljesedett volna, akkor az fontos szerepet játszhat a történet ökonómiájában, törést vagy fordulatot jelezhet. /.../ Az a jó regény, melyben a szerző mindig tudja, mikor kell gyorsítania, lassítania, és hogyan nyomja a pedált, megmaradva az állandó alapritmus ha-tárain belül. A zenében is lehet szabadon előadni, de nehogy túlzásba vigyük a szabadságot, mert akkor azokhoz a rossz előadókhoz hasonlítunk, akik azt hiszik, hogy Chopinhez elég eltúlozni a rubatót. Nem arról beszélek, hogyan oldottam meg a nehézségeimet, hanem inkább arról, hogyan vetődtek föl szá-momra. S ha azt állítanám, hogy tudatosan vetettem fel őket, hazudnék. Létezik olyan alkotói gondolkodás, amely az írógép billentyűit érintő ujjak ritmusán keresztül is gondolkodik.

Szeretnék egy példát hozni arra, hogy az elbeszélés meny-nyire az ujjak gondolkodását jelenti. Világos, hogy a konyha-beli szerelmi jelenet teljes egészében vallásos szövegekből vett idézetekből épült fel, az Énekek Énekétől kezdve Szent Bernátig és Jean de Pecampig vagy Bingeni Szent Hildegardig. Ezt még az is megérezte, aki nem jártas a középkori misztiká-

⁺Corriere dei Piccoli: olasz gyermeklap.

ban, de van egy kicsit füle a dolgokhoz. Viszont ha valaki azt kérdi, hogy kitől származnak az idézetek, hol végződik az egyik és kezdődik a másik, már nem tudok válaszolni.

Valóban rendelkeztem idézetekkel teleírt cédulák tucatjaival, olykor könyvek egész oldalaival, rengeteg fénymásolattal, amelyek közül nagyon sokat később föl sem használtam. Ezt a jelenetet mégis egy lendülettel írtam meg. /.../ Írtam tehát, az összes szöveg előtttem feküdt rendszertelenül szétdobálva, a tekintetem egyikről a másikra ugrott, miközben másoltam egy idézetet, majd rögtön hozzáfűztem a következőhöz. Ez az a fejezet, amit első megfogalmazásban bármelyiknél gyorsabban írtam meg. Később értettem meg, hogy ujjaimmal az ölelkezés ritmusát igyekeztem követni, és így nem tudtam túrtóztatni magam, hogy a megfelelő idézetet válasszam ki. Ami odaillóvá tette az ekkor papírra vetett idézeteket, az a ritmus volt, amivel leírtam őket; tekintetem tovasiklott azokról, amelyek visszafogták volna az ujjak ritmusát. Nem állíthatnám, hogy az esemény megfogalmazása annyi ideig tartott volna, mint maga az esemény /bár vannak elég hosszú szeretkezések/, de igyekeztem a lehető legjobban lerövidíteni a szeretkezés és az írás ideje közötti különbséget. Nem barthes-i értelemben beszélek írásról, hanem egy gépíró szempontjából; vagyis úgy, mint anyagi, fizikai aktusról. Ugyanígy nem az indulatok, hanem a test ritmusáról beszélek. A már megszűrt felindultság teljes egészében korábban jött létre; akkor, amikor a szövegek olvasásának és kiválasztásának pillanatában fejembe vettem, hogy összevegyítem a misztikus és az erotikus önkívületet. Ezután mindenféle felindultság elmúlt, Adso szeretkezett, nem én, nekem csupán a szem és az ujjak játékára kellett lefordítanom az ő felindultságát, mintha csak azt határoztam volna el, hogy Dobon adok elő egy szerelmi történetet.

Az olvasó megkonstruálása

Ritmus, lélegzés, bűnbánat... Kiért történik mindez, értem? Természetesen nem, hanem az olvasóért. Az olvasóra gondolva írunk. Eppúgy, ahogy a festő a kép közönségére gondolva fest. Egy-egy ecsetvonás után két-három lépésnyire eltávolodik a képtől, és tanulmányozza a hatást: vagyis úgy szemléli a képet, ahogyan megfelelő fényviszonyok között a nézőnek kellene, mikor majd a falra függesztve csodálja. Ha elkészült a mű, párbeszéd jön létre a szöveg és az olvasó között /a szerző ebből ki van zárva/. A mű készülése közben a párbeszéd kettős: az egyik közte, és minden más, korábban leírt szöveg között zajlik /könyvek csak más könyvekről és más könyvek alapján íródnak/, a másik a szerző, illetve saját modell-olvasója között játszódik. Ezt az elméletet más munkáimban, mint a Lector in fabulában vagy A nyitott műben már kifejtettem, de nem én találtam ki ezt sem.

Megeshet, hogy a szerző egy bizonyos empirikus közönség számára ír, ahogy azt a modern regény megalapítói, Richardson, Fielding vagy Defoe tették, akik kereskedőknek és a feleségüknek írtak; de közönségnek írt Joyce is, aki egy eszményi álmatlanságban szenvedő ideális olvasót képzelt el. Akár azt hisszük, hogy olyan közönséghez szólunk, amely itt van az ajtón kívül és pénzt szorongat a kezében, akár azt képzeljük, hogy eljövendő olvasóknak írunk, az írás mindkét esetben a saját modell-olvasónk szövegen keresztül megkonstruálását jelenti.

Mit jelent olyan olvasóra gondolni, aki képes átlépni az első száz oldal bűnbánati küszöbén? Pontosan az első száz oldal megírását jelenti abból a célból, hogy a későbbiekben következők olvasására alkalmas olvasót formáljak.

Létezik olyan író, aki csak az utókornak ír? Nem, még akkor sem, ha ezt állítja, mert hiszen - mivel nem Nostradamus - nem tudja másként elképzelni az utódokat, csak annak mintájára, amit a kortársairól tud. Létezik olyan író, aki csak kevesek számára ír? Igen, ha ezen azt értjük, hogy belátja: az általa elképzelt Modell-Olvasónak kicsi az esélye arra, hogy a többségben öltse testet. De ebben az esetben szintén azzal a nem is túlságosan titkolt reménnyel ír, hogy éppen az ő könyve fogja megteremteni, mégpedig jelentős számban, az ő feltételezett, sorai által bátorított mintaolvasójának új képviselőit, akik után annyi, mesteremberhez illő műgonddal törte magát, akikre annyira vágott.

Ha egyáltalán van különbség, az abban a tekintetben van, hogy a szöveg új olvasót akar-e létrehozni, vagy pedig a már meglévő olvasók igényeinek szándékozik-e megfelelni. Ez utóbbi esetben sorozatgyártmányokra alkalmazható formulák szerint megírt és fölépitett könyvvel van dolgunk: a szerző egyfajta piackutatást végez, és alkalmazkodik az igényekhez. Messziről látszik, hogy formulák alapján dolgozik, ha elemezzük a különböző, általa írott regényeket, és kimutatjuk, hogy a neveket, a helyszíneket, a külsőségeket megváltoztatva mindegyikben ugyanazt a történetet mondja el. Azt, amit a közönség elvár.

Mikor azonban az író újat tervez, és egy másfajta olvasót képzel el, nem piackutató akar lenni, aki föllátja a jelentkező keresletek listáját, hanem sokkal inkább filozófus, aki megérzi a Zeitgeist áramát, aki azt szeretné feltárni közönsége előtt, amit annak - ha öntudatlanul is - akarnia kellene. Aki az olvasót önnön magának szeretné megmutatni.

Ha Manzoni számára az lett volna fontos, hogy a közönség igényeire ügyeljen, meglelt volna hozzá az alkalmas formula: történelmi regény középkori környezetben, a görög tragédia mintájára híres szereplőkkel, királyokkal és hercegnőkkel /s nem így van-e az Adelchiben /, nagy és

nemes személyek, hadivállalkozások, s egy olyan korszak olasz dicsőségének ünneplése, amikor Itáliában erőskezűek uralkodtak. S nem így csinálta előtte, vele egy időben, és utána következően annyi, többé-kevésbé szerencsétlen történelmi regényíró a mesterember d'Azeqliótól a tüzes és sáros Guerrazziig vagy az olvashatatlan Cantuig?

Mit tett ezzel szemben Manzoni? A tizenhetedik századot választotta, a szolgaság és a jelentéktelen személyiségek korát; könyvében az egyetlen jó kardforgató egy hitvány alak, a csatákról nem számol be, és elég bátor ahhoz, hogy a történetet dokumentumokkal és fájdalommal terhelje meg... És tetszett, mindenkinek tetszett, művelteknek és műveletleneknek, felnőtteknek és gyerekeknek, szenteskedőknek és antiklerikálisoknak. Mert megérezte, hogy kora olvasóinak erre volt szükségük, még ha nem is tudtak róla, ha nem is ezt kérték, ha nem is hitték, hogy befogadható. Mennyi munkájába került a szavak csiszolása, nyesegetése, ötvozése, művének átírása toszkán irodalmi nyelvre, hogy élvezhetővé tegye, amit készített! Hogy arra készítse a valóságos olvasókat, változzanak át az áhított modell-olvasóvá.

Manzoni nem azért írt, hogy az adott közönség tetszését elnyerje, hanem azért, hogy olyan közönséget teremtsen, aminek mindenképpen tetszik a regénye. És jaj lett volna neki, ha nem arat tetszést: tudjuk, mennyi képmutatással és komolysággal beszélt a huszonöt olvasójáról. Huszonötmillióra vágyott.

Milyen modell-olvasót akartam, mialatt írtam? Természetesen egy cinkost, aki belemegy a játékba. Teljes egészében középkorivá akartam válni, és úgy élni a középkorban, mintha beleszülettem volna. /És mintha az szült volna engem./ Ugyanakkor minden erőmmel azon voltam, hogy kirajzolódjék egy olyan olvasó alakja, aki miután túljutott a kezdet nehézségein, az én zsákmányommá válik, vagyis a szöveg zsákmányává, és azt hiszi, hogy nem akarhat mást, mint azt, amit a szöveg ad neki.

A szövegnek az átváltozás élményét kell nyújtania olvasójának. Azt hiszed, hogy szexre és bűnügyi bonyodalmakra vágysz, amelynek a végén leleplezik a bűnöst; fordulatos cselekményre, ugyanakkor szégyellnéd magadba fogadni azt a tiszteletroméltó selejtet, amelyben egy halott lány keze és a kolostor kovácsai szerepelnek. Én mégis latinnal traktállak, de nőkkel annál kevésbé, bőségesen adagolom a teológiát és a vért liter-szám, mint a Grand Guignolban, hogy azt mondd: "de ez hazugság, én kiszállok!" Ekkor kell az enyém lenned, ekkor kell megérezned a borzongást, amit Istennek a világ rendjét semmivé tévő végtelen mindenhatósága támaszt. Ezután észrevenned, ha ügyes vagy, hogy miképpen csaltalak csapdúba, mert végülis minden lépésnél mondtam, figyelmeztettelek, hogy a kárhozátba viszlek, ám az ördöggel kötött szerződések szépsége az, hogy aláírásukkor jól tudják, kivel köttenek. Máskülönbén miért lenne jutalmad a pokol?

Mivel azt akartam, hogy tetszéssel fogadtassék az egyetlen dolog, ami fölbőszít minket, vagyis a metafizikus borzongás, nem maradt más számomra, mint hogy a bonyodalmak modelljei közül a legmetafizikusabbat és a legfilozofikusabbat, a bűnügyi regényét válasszam ki.

A krimi metafizikája

A könyv nem véletlenül indul úgy, mintha krimi lenne, és a továbbiakban is, egészen végig áltatja a tapasztalatlan olvasót úgy, hogy az akár észre sem veheti, hogy olyan krimivel van dolga, amelyben túl kevés dologra derül fény, és a nyomozó csődöt mond. Azt hiszem, hogy az embereknek nem azért tetszenek a krimik, mert hullák vannak bennük, és azért sem, mert a végső /intellektuális, társadalmi, jogi, erkölcsi/ rend győzelmét ünnepelehetik a bűn zűrzavara fölött. Hanem azért, mert a bűnügyi regény tiszta állapotában mutatja be egy hipotetikus kérdésfeltevés történetét. Kérdésfeltevással találkozunk az

orvosi diagnózis, a tudományos kutatás, a metafizikus okoskodás esetében is. Alapjában véve a filozófia /és a pszichoanalízis/ alapkérdése megegyezik a bűnügyi regényével: ki a bűnös? Ahhoz, hogy ezt megtudjuk /hogy azt higgyük, megtudhatjuk/, föl kell állítanunk azt a hipotézist, hogy minden eseménynek megvan a maga logikája, az a logika, amit a bűnös kényszerít rájuk. Minden nyomozás és kérdésfeltevés története elmond nekünk valamit arról, amivel mindig is együtt éltünk /.../. Ezen a ponton már világos, hogy az én alaptörténetem /ki a gyilkos?/ miért ágazik szét annyi más történetre, amelyek mind más kérdésfeltevések történetei, amelyek mind a kérdésfeltevés mint olyan szerkezetéről szólnak.

A hipotetikus kérdésfeltevés világának absztrakt modellje a labirintus. A labirintusnak azonban három típusa van. Az egyik a görög, a thészeuszi. Ebben a labirintusban senki sem tévedhet el: belépsz, és a középpontba érkezel, majd a középpontból a kijáráthoz. Ezért van a középpontban Minotaurusz, máskülönben a történetnek nem lenne zamata, csak egyszerű séta lenne. A félelmet legfeljebb az szüli, hogy nem tudod, hová fogsz érkezni, és mit fog tenni Minotaurusz. Ám ha megfejtetted a klasszikus labirintust, egy fonal kerül a kezédbbe: Ariadné fonala. A klasszikus labirintus önmaga Ariadné-fonala.

A második a manierisztikus labirintus. Ha megfejtetted, egy olyan fával van dolgod, amelynek a struktúrája gyökérszerű, tele van zsákutcákkal. Csak egyetlen kijárat van, de azt eltévesztheted. Ariadné fonalára van szükséged ahhoz, hogy ne tévedj el. Ez a labirintus a trial-and-error process⁺ modellje.

Végül pedig van a háló, vagy a rizóma, ahogy Deleuze és Guattari hívják. A rizóma oly módon van kialakítva, hogy mindegyik járat összekapcsolódhat mindegyik másikkal. Nincs középpontja, nincs perifériája, nincs kijárata, mert potenciálisan végtelen. A kérdésfeltevés tere rizómaszerű tér. Az

⁺trial-and-error process: a fokozatos megközelítés módszere a matematikában; a helyes megoldás a téves lehetőségek kipróbálása és elvetése után következik.

én könyvtáram labirintusa még manierisztikus, de az a világ, amely Guglielmoban létének tereként tudatosul, már a rizóma mintájára épült ki, vagyis építhető ki, de véglegesen sohasem kiépített.

Egy tizenhét éves fiú azt mondta nekem, hogy semmit sem értett a teológiai vitákból, de azok úgy hatottak, mint a térbeli labirintus meghosszabbításai /mintha csak egy Hitchcock-film háttorzzongató zenéi lennének/. Azt hiszem, valami általános dolog történt: a járatlan olvasó is megszimatotha, hogy labirintusok, de nem térbeli labirintusok történetével került szembe. Azt mondhatnánk, hogy érdekes módon a kisebb jártas-ságra valló értelmezések bizonyultak a legérzékenyebbnek a struktúrákra. A képzetlen olvasó a tartalmak közvetítése nélkül, közvetlenül lépett érintkezésbe a lényeggel, miszerint lehetetlen, hogy a könyvben egyetlen történet játszódjon le.

A szórakoztatás

Azt akartam, hogy az olvasó szórakozzon. Legalább annyira, amennyire én szórakoztam írás közben. Ez nagyon fontos dolog, és ellentmondani látszik legmélyebb gondolatainknak, amelyekről azt hisszük, hogy segítségükkel fogalmat alkottunk a regényirodalomról.

A szórakoztatás nem jelent mellébeszélést, a problémáktól való elszakadást. A Robinson Crusoe szórakoztatni szándékozik saját modell-olvasóját azzal, hogy elmeséli egy hozzá nagyon is hasonló, ügyes homo oeconomicus számításait és hétköznapi cselekedeteit. De Robinson hasonmásának, miután a Robinsonba merülve elszórakozott, valamiképpen többet kellett megértenie, mássá kellett átváltoznia. Szórakozás közben valamiképpen tanult is. Az elbeszélés egyes poétikáit az az eltérés különbözteti meg, hogy szeriáztük az olvasónak a világról, vagy inkább a nyelvről kell e valamit megtanulnia, de az alaphelyzet nem változik. A Finnegans Wake ideális olvasójának végülis éppúgy szórakoznia kell, mint Carolina Invernizio⁺ olvasójának. Eppen úgy, csak más módon.

⁺Carolina Invernizio /1851-1916/: olasz író. Népszerű, érzelmes regényeket írt.

Mármost, a szórakoztatás fogalma történetileg változó. A regény történetének minden korszakában különbözött a szórakozás és a szórakoztatás módja. Kétségtelen, hogy a modern regény azért igyekezett alábecsülni a cselekmény szórakoztató szerepét, hogy a szórakoztatás más módjait részesítse előnyben. Én, az arisztotelészi poétika nagy csodálója, mindig úgy gondoltam, hogy mindennek ellenére a regénynek a cselekmény révén kell szórakoztatnia.

Vitán felül áll, hogyha egy regény szórakoztat, elnyeri a közönség tetszését. Márpedig egy bizonyos időszakban úgy vélték, hogy a siker valamilyen negatív dolog jele. Ha egy regény sikert arat, akkor az azért történik, mert semmi újat nem hoz, és azt adja a közönségnek, amire az már számított.

Azt hiszem azonban, hogy nem ugyanazt jelenti az a kijelentés, hogy "ha egy regény azt nyújtja az olvasónak, amit várnak tőle, akkor sikeres", és az, hogy "ha egy regény sikeres, az azért van, mert azt nyújtja az olvasónak, amit várnak tőle".

A második állítás nem mindig igaz. Elég, ha Defoe-ra vagy Balzacra gondolunk, és sorolhatnánk a példákat A bádorgodóig vagy a Száz év magányig.

Erre azt válaszolhatják, hogy a "siker=értéktelenség" egyenlősítést az általunk, a Gruppo '63 tagjai által - 1963 előtt is - felvett bizonyos polemikus alapállás is megerősítette, amely szerint a sikerkönyvet a vigasztaló funkciójú könyvvel⁺, ezt pedig a cselekményes könyvvel azonosították, ugyanakkor ünnepezték a botrányt keltő és a széles közönség részéről elutasított kísérleti művet. Ezek a dolgok célzatosan mondattak ki, és ezek botrányoztatták meg leginkább az akadémikus irodalmárokat, amit a krónikások soha nem felejtettek el - helyesen, mert éppen ilyen "hatás" kiváltásáért hír-

⁺vigasztaló funkciójú: Elio Vittorini /1907-1966/ olasz író által bevezetett kifejezés. Ezt használja a Platónig és Jézus Krisztusig visszavezetett klasszikus-keresztény kulturális hagyományra, mely nem tud hatni a társadalmi folyamatokra, az emberi cselekvésre, csak a szenvedések enyhítésére szorítkozik.

dették őket, gondolva a hagyományos regényekre, amelyeknek alapvetően vigasztaló funkciójuk volt, s híján voltak minden érdekes újításnak a 19. század problematikájához képest. És az már végzettszerű, hogy ezután kialakultak a csatasorok, és szokás szerint minden bolhából elefántot csináltak, olykor csak a csetepaté kedvéért. /.../

Senki sem emlékszik már, mi minden történt 1965-ben, amikor csoportunk Palermóban újra összegyűlt, hogy a kísérleti regényről vitatkozzon. /.../

Nos, a vita folyamán sok érdekes dolog történt. Mindenekelőtt a megnyitó előadás, amelyet Renato Barilli[†] tartott, aki ekkor már a Nouveau Roman irányzatán belül mindenfajta experimentalizmus teoretikusa volt, és úgy találta, elégtételt vehet az új Robbe-Grillet-n, Grasson és Pynchonon. /Ne feledjük, hogy Pynchont most a posztmodern kezdeményezői között tartják számon, de abban az időben ez a szó, legalábbis Olaszországban, nem volt használatos, csak Amerikában, ahol John Barth kezdte alkalmazni./ Barilli az újra fölfedezett Rousseltől idézett, aki Vernét kedvelte, de Borgestől nem, mert az ő újraértékelése még nem kezdődött el. S mit mondott Barilli? Azt, hogy egészen addig valamiféle reveláció és materialisztikus önkívület hatása alatt a bonyodalom kiiktatását és a cselekmény elrekesztését részesítették előnyben. De új szakasz kezdődik az elbeszélő irodalomban, amely során újraértékelődik majd a cselekmény, mégha az más cselekmény lesz is.

En azt a benyomást elemeztem, amely az első este támadt bennünk, amikor megnéztük Baruchello és Grifi egy érdekes filmkollázsát, a Bizonytalan igazolást; egy olyan történetet, amelyet kommersz filmek történetselejteiből, sőt szabványhelyzeteiből, közhelyeiből állítottak össze. Kiemeltem, hogy a közönség tetszésnyilvánítása azokon a pontokon volt a legerősebb, amelyekre néhány évvel korábban még botránykeltéssel választak volna, vagyis ahol megkerülték a hagyományos cselek-

[†]Renato Barilli: olasz kritikus, művészettörténész. 1957-ben a *Venice* neoavantgarde irányzatú folyóirat munkatársa, a Gruppo '63 megalapítója.

művészeti logikai és időbeli következményeit, és ahol erőszakosan meghívították a közönség várakozásait. Az avantgarde hagyományja kezdett válni; ami pár éve még disszonánsnak számított, az lágy lett a fülnek /vagy a szemnek/. Nem maradt más hátra, le kellett vonni a következtetést. Az üzenet befogadhatatlansága nem volt többé a kísérleti elbeszélés /vagy bármilyen más művészet/ ismertetőjegye, hiszen a befogadhatatlan már közérthetőként kodifikálódott. Elkezdődött a békés megterés a befogadható és a közérthető új formáihoz. Emlékeztettem arra, hogyha Marinetti futurista estjainak korában elengedhetetlen volt, hogy a közönség fűtyöljön, "akkor ma terméketlen és ostoba dolog vitatkozni annak, aki azért ítél bukottnak egy kísérletet, mert azt normálisként fogadják el; ez viszsztatérést jelent a történelmi avantgarde értékelméleti sémájához, és ilyen esetben az avantgarde esetleges kritikusai nem más, mint egy megkésett marinettianus. Kitartunk amellett, hogy csak egy bizonyos történelmi pillanatban vált a befogadó által felfoghatatlan üzenet az érték garanciájává... Gyanítom, hogy talán le kell mondanunk arról a vitáinkat folytonosan uraló hátsó gondolatról, miszerint egy mű érvényességét a külsődleges botránynak kellene igazolnia. Talán egy másik szempontból kell fölülvizsgálnunk - anélkül, hogy tagadnánk érvényességét - magát a rend és rendezetlenség, fogyasztói és provokatív művek közötti dichotómiát; vagyis azt hiszem, lehetséges lesz rátalálni a hagyományost megtagadó és megszakító elemekre olyan művekben, amelyek látszólag könnyű fogyasztásra alkalmasak, illetve észrevenni az ellenkezőjét, hogy bizonyos művek, amelyek provokálóként hatnak, és felugrasztják a publikumot az ülésről, nem tagadnak meg semmit... A napokban találtam valakit, akiben gyanút ébresztett az, hogy egy alkotás túlságosan tetszett neki, és ez bizonytalanságban tartotta..." És így tovább.

1965. Akkoriban indult a pop-art, és következésképpen összeomlottak a hagyományos különbségtételek a kísérleti, non-

figuratív művészet, illetve az elbeszélés, a tömegeknek szóló és figuratív művészet között. Ezekben az években mondta nekem a Beatlesre utalva Pousseur, hogy "nekünk dolgoznak", figyelmen kívül hagyva azt, hogy ő meg nekik is dolgozik. /Cathy Berberiannek kellett majd eljönnie, hogy bebizonyítsa: a nagyon helyesen Purcellig visszavezetett Beatles hangversenyen is előadható lenne - Satie és Monteverdi mellett./

A posztmodern, az irónia és a közérthetőség

1965-től máig két felfogás tisztázódott véglegesen. Az egyik szerint a cselekményt újra megtalálhattuk más cselekmények idézése formájában is, a másik szerint a szövegszerű idézet bizonyára kevésbé vigasztaló lehetett, mint az idézett cselekmény. /.../ Lehetett-e szó olyan regényről, amely nem vigasztaló, eléggé problémafelvető, és mégis közérthető?

Ezt az összeegyeztetést, és nemcsak a cselekmény, hanem a közérthetőség rehabilitálását is a posztmodernizmus amerikai teoretikusainak kellett elvégezniük. Szerencsétlen módon a "posztmodern" kifejezés mindenre ráhúzható. Az a benyomásom, hogy manapság arra használják, amire csak tetszik. Másrészt megkísérlik határait visszatolni az időben: először az elmúlt húsz év néhány írójára és művészeire tűnt alkalmazhatónak, majd lassanként elérte a századelőt, ezután a még korábbi időköt, s a menetelés folytatódik, míg ez a kifejezés el nem érkezik Homéroszhoz.

Mégsem hiszem, hogy a posztmodern kronologikusan behatárolható áramlat lenne: inkább szellemi kategória, jobban mondva Kunstwollen, az alkotás egy módja. Azt mondhatjuk, hogy minden kornak megvan a maga posztmodernizmusa, éppúgy, ahogy mindegyiknek megvan a maga manierizmusa /olyannyira, hogy azt fontolgatom, vajon a posztmodern nem a metatörténeti értelemben vett Manierizmus modern neve-e/. Ugy vélem, minden korszak eljut olyan válsághelyzetekbe, amelyeneket Nietzsche történel-

mi tanulmányokat megszegyenítő módon írt le a Korszerűtlen elmélkedésekben. A múlt függésben tart, nyomaszt és zsarol bennünket. A történelmi avantgarde /az avantgarde fogalmát itt is metatörténeti értelmében használom/ igyekszik leszámolni a múlttal. A "Le a holdfényvel!" futurista jelszava minden avantgarde jellegzetes programja, elegendő csupán valamilyen odaillő dolog nevét illeszteni a holdfény helyébe. Az avantgarde lerombolja, eltorzítja a múltat: tipikus gesztusa Az avignoni kisasszonyok. Majd még tovább megy, s a tönkretett figurát meg is semmisíti, elérkezik az absztrakthoz, az informelhez⁺, a fehér vászonhoz, a szétszaggatott vászonhoz, az égetett vászonhoz; az építészetben eluralkodik a függönyfal, az oszlopszerű épület, a tiszta téglatestforma; az irodalomban megkezdődik az elbeszélés folyamatosságának szétrombolása, amely a Bourroughs-féle kollázshoz, a hallgatáshoz vagy az üres laphoz vezet; a zene az atonalitásból a zöreijbe vagy az abszolút csendbe csap át /ilyen értelemben a korai Cage modernnek tekinthető/.

De elérkezik az a pillanat, amikor a /modern/ avantgarde már nem mehet tovább, mert már kitermelt egy olyan metanyelvet, amely a saját érthetetlen szövegeiről beszél /konceptuális művészet/. A modernre adott posztmodern válasz annak elismeréséből áll, hogy a múlthoz - mivel nem rombolható le, mert lerombolása az elnémuláshoz vezet - vissza kell térni: ironikusan, nem ártatlanul. A posztmodern beállítódást úgy képzelem el, mint egy olyan férfiét, aki egy nagyon művelt nőt szeret, s tisztában van azzal, hogy nem mondhatja neki: "halálosan szeretlek", mert tudja, hogy a nő tudja /és fordítva/, hogy ezt a mondatot Liala⁺⁺ már megírta. Mondhatja viszont azt: "Ahogy Liala mondaná, halálosan szeretlek". Ebben az esetben, mivel elkerülte a hamis ártatlanságot, és

⁺art informel: az absztrakt expresszionizmus és az anyagfestészet mellett a gesztusfestészet fontos stílusirányzata. Az európai festészetben az 1950-es években volt uralkodó.

⁺⁺Liala: Liana Negretti olasz író nő álneve, aki a két világháború között nagysikerű ponyvaregényeket írt.

világosan értésre adta, hogy nem lehetséges többé ártatlanul beszélni, elmondja a nőnek azt, amit akart: hogy szereti, de már az elvesztett ártatlanság korában. Ha a nő benne van a játékban, ugyanúgy szerelmi vallomásként fogadja, amit a férfi mondott. A beszélgetők egyike sem fogja ártatlannak érezni magát, mindketten elfogadták a múlt kihívását, amely mint mondtuk, kikerülhetetlen, mindketten tudatosan és örömmel játsszák az irónia játékát... Be sikerül egyszer még a szerelemről beszélniük.

Irónia, metanyelvi játék, kijelentés a négyzetben. Ebből az következik, hogy a modernet csak elutasítani tudják, ha nem is értik a benne elrejtett játékot, míg a posztmodern esetében az is lehetséges, hogy nem értik a játékot, és komolyan veszik. Ez azután megmutatja az irónia minőségét /és kockázatát/. Mindig akad, aki úgy fogja fel az ironikus ábrázolást, mintha komoly lenne. Picasso, Juan Gris, Braque kollázsai szerintem modernnek, ezért nem fogadta el őket az átlagember. Ellenben azok a kollázsok, amiket Max Ernst készített múlt századi metszettek részleteinek összeállításával, posztmodernnek: egy fantasztikus mese, egy álom elbeszélése is kiolvasható belőlük, anélkül, hogy észrevennénk, hogy általában a metszetről, sőt talán magáról a kollázsról folytatnak párbeszédet. Ha ez a posztmodern, akkor világos, hogy Sterne vagy Rabelais miért voltak posztmodernnek, és miért bizonyosan az Borges, hiszen egy és ugyanazon művészen együttélhetnek, kis távolsággal követhetik vagy váltogathatják egymást modern és posztmodern mozzanatok. Lássuk csak, mi a helyzet Joyce-szal. Az Ifjúkori önarckép egy modern kísérlet története. A Dublini emberek, mégha korábban is íródott, mint az Ifjúkori önarckép, modernebb annál. Az Ulysses határeset, míg a Finnegans Wake már posztmodern, legalábbis vele veszi kezdetét a posztmodern ábrázolás: ahhoz, hogy megértsék, nem a már kimondott megtagadása, hanem ironikus újragondolása szükséges.

A posztmodernről kezdetei óta szinte mindent elmondtak /olyan tanulmányok, mint John Barth-tól A kimerülés irodalma

/.../ /. Nem értek teljesen egyet azokkal a bizonyítványokkal, amiket a posztmodernizmus teoretikusai /Barth-t is beleértve/ különböző írókról és művészekről kiállítanak, megállapítva, hogy melyikük posztmodern, és melyikük még nem az. Viszont érdekesnek tartom azt a tételt, amelyet előfeltevéseikből levonnak: "Az én posztmodern íróideálom nem utánozza, de nem is taszítja el magától sem huszadik századi szüleit, sem tizenkilencedik századi nagyszüleit. Megemésztette a modernizmust, de nem hordozza súlyként a vállán... Ez az író talán remélheti, hogy meghatja James Michener és Irving Wallace hódolót, hogy magasságukba emelkedhet, hogy a tömegkommunikáció által elbutított analfabétákról ne is beszéljünk, de abban reménykednie kellene, hogy legalább időnként elér és szórakoztat egy olyan közönséget, amely szélesebb a Thomas Mann által első keresztényeknek, a Művészet felkentjeinek nevezettek körénél... Az eszményi posztmodern regénynek fölül kellene emelkednie a realizmus és az irrealizmus, a formalizmus és a »tartalmi« művészet, a tiszta és az elkötelezett irodalom, az elit- és a tömegirodalom kölcsönös szitkozódásain... Inkább azt az analógiát kedvelem, amellyel a jó jazz vagy a komoly zene esetében találkozunk: az újrachallgatásnál és a partitúra elemzésénél sok olyan dologra derül fény, amelyeket először nem sikerült megragadnunk, de az első alkalomnak a mű újrachallgatására készítő állapotba kell tudnia hozni minket, s ez szakértőkre és laikusokra egyaránt érvényes." Így írt Barth, amikor 1980-ban visszatért a témára, ezúttal azonban A teljesség irodalma cím alatt. A vita újrakezdése persze a paradoxon iránti fejlettebb érzékkel is lehetséges, ahogyan azt Leslie Fiedler tette. A Calibano című folyóirat közölte egy 1981-ben készült tanulmányát, legújabbán pedig a Linea d'ombra-ban jelent meg egy különböző amerikai írókkal folytatott vitája. Természetesen Fiedler provokál. Dícséri Az utolsó mohikánt, a kalandregényirodalmat, a gótikus regényt, mindazt a kritikusok által megvetett kacatot, amely mítoszokat tudott teremteni, és nem-

zedékek sorának képzeletét népesítette be. Fölteszi a kérdést, hogy vajon lesz-e még valaha olyan könyv, mint a Tamás bátya kunyhója, amelyet ugyanazzal a szenvedéllyel lehet olvasni a konyhában, a szalonban és a gyerekszobában. Shakespeare műveit az Elfújta a széllel egyetemben a szórakoztató művek közé sorolja. Mindannyian tudjuk, hogy túl kifinomult kritikus ahhoz, hogy higgyen is ebben. Csupán le akarja rombolni a művészet és a közérthetőség közé emelt barrikádokat. Felismeri, hogy a széles közönséghez közel kerülni, álmait benépesíteni ma talán az avantgarde révén lehetséges, és meghagyja nekünk annak szabadságát, hogy kimondjuk: az olvasó álmainak benépesítése nem feltétlenül megvigasztalásukat jelenti. Jelentheti gyötrésüket is.

A történelmi regény

Két éve nem válaszolok ostoba kérdésekre. Mint például: a tiéd nyitott mű, vagy sem? Mit tudom én, ez nem az én dolgom, hanem az önöké. Vagy: melyik szereplőddel azonosulsz? Istenem, hát kivel azonosul egy író? A határozószavakkal, ez már csak természetes.

Minden ostoba kérdés legostobábbja az, amellyel azt sugallják, hogy a múlt elbeszélése a jelentől való menekülés egy módja. Igaz ez? - kérdezik tőlem. Valószínű, válaszolom, hiszen ha Manzoni a tizenhetedik századról mesélt, az azért történt, mert nem érdekelte a tizenkilencedik század, és Giusti Szent Ambrus templomábana a korabeli osztrákokról beszélt, viszont Berchet A pontidai esküje nyilvánvalóan régmúlt idők mondáiról. A Love story a saját korához kötődik, míg a Pármai kolostor kizárólag huszonöt évvel korábban történt eseményeket mond el... Fölösleges mondani, hogy a modern Európa összes problémája abban a formában, ahogy ma érzékeljük, a középkorban alakult ki, a városok önkormányzatától a pénzgazdálkodásig, a nemzeti monarchiáktól a városokig, a technikai fejlődéstől az elnyomottak lázadásaiig: a középkor a mi gyermekkorunk, amelyhez mindig vissza kell térni, ha el akarjuk

készíteni az anamnézist. De a középkorról az Excalibur stílusában is lehet beszélni. Tehát a probléma egészen más, és kikerülhetetlen. Mit jelent egy történelmi regény megírása? Ugy vélem, hogy a múlt elbeszélésének három módja van. Az első a románc, a breton ciklustól kezdve a Tolkien-történetekig, beleértve a gótikus regényt is, amely éppenhogy nem regény, hanem románc. Ezekben a múlt díszlet, ürügy, mesebeli konstrukció, hogy szabad utat nyisson a képzeletnek. Az sem szükséges tehát, hogy a románc a múltban játszódjon: elegendő, ha nem itt és most játszódik, ha az ittről és a mostról nem beszél, még allegorikusan sem. Sok sci-fi egyszerű románc. A románc mindig a máshol története.

Itt van azután a Dumas-féle lovagregény. A lovagregény egy "reális" és felismerhető múltat választ, s hogy felismerhető legyen, a lexikonban is szereplő személyekkel népesül be /Richelieu, Mazarin/, akik véghezvisznek néhány olyan cselekedetet is, amelyekről a lexikon nem emlékezik meg /hogy találkozott a Miladyvel, hogy kapcsolatban állt egy bizonyos Bonacieux-vel/, de amelyek nem is mondanak ellent a lexikonnak. A történelmi személyiségek, a valóság benyomását erősítendő, s a történetírással való egybeesés végett persze azt is megteszik, amit a valóságban is megtettek /hogy La Rochelle-t ostromolják, hogy bizalmas viszonyba kerülnek Ausztriai Annával, és hogy a Fronde-dal is akadt dolguk/. Ebbe a /"valódi"/ keretbe fantáziaszülte szereplők is beilleszkednek, akiknek a magatartása viszont olyan, hogy azzal más korok embereit is föl lehetne ruházni. Azt, amit D'Artagnan tesz, hogy visszaszerzi Londonban a királynő ékszereit, megtehetette volna a tizenötödik vagy a tizennyolcadik században is. Az ő pszichológiájához nem kell az 1600-as években élni.

Ellenben a történelmi regényekben nincs szükség egy átlagos lexikon címszavai közül is kikereshető személyek színre lépésére. Gondoljunk csak A jegyesekre: a legismertebb szereplő Federigo kardinális, akiről Manzoni előtt kevesen tudtak

/sokkal ismertebb volt a másik Borromeo: San Carlo/. De mindaz, amit Renzo, Lucia vagy Cristoforo atya cselekszik, nem lehetséges máshol, csak az 1600-as évek Lombardiájában. Az, amit a szereplők csinálnak, arra szolgál, hogy jobban megértesse a történelmet, a megtörténtekeket. Az események és a szereplők kitaláltak, mégis elmondják nekünk a kor Itáliájáról azokat a dolgokat, amelyeket a történelemkönyvek sohasem mondtak el hasonló világossággal.

Ilyen értelemben kétségtelenül történelmi regényt akartam írni, és nem azért, mintha Ubertino vagy Michele valóban léteztek volna, s nem azért, hogy többé-kevésbé azt mondják, amit valóban mondtak, hanem mert mindazt, amit a kitalált személyek - mint Guglielmo is - mondanak, bizonyosan ki kellett mondani abban a korban.

Nem tudom, mennyire maradtam hű ehhez az elhatározáshoz. Nem hiszem, hogy figyelmen kívül hagytam volna, mikor későbbi szerzőktől /mint Wittgenstein/ vett idézeteket ültöztettem álruhába, korabeli idézetek közé bújtatva őket. Ezekben az esetekben nagyon jól tudtam, hogy nem az én középkori szerzőim modernnek, hanem inkább a modernnek gondolkodtak középkoriasan. Inkább azon tépelődöm, hogy olykor nem kölcsönöztem-e képzelt szereplőimnek olyan képességet, hogy teljesen középkori gondolatok szétszórt töredékeiből fogalmi torzszülötteket rakjanak össze, amikre ilyen formában a középkor nem ismerne rá. Mégis úgy vélem, hogy egy történelmi regénynek ezt is meg kell tennie: ne csupán azonosítsa a múltban a később történtek okait, hanem körvonalazza azt a folyamatot, ami által az említett okok lassan elkezdtek kifejteni hatásukat.

Ha egy szereplő két középkori gondolat összevetése nyomán egy harmadik, modernebb gondolatra jut, pontosan azt teszi, amit később a kultúra tett, és ha nem is írta le soha senki, amit mondott, biztos, hogy valakinek - ha zavarosan is, de - el kellett kezdeni gondolkoznia róla /még ha ki tudja mennyi félelem és szemérem súlyától nyomasztva nem is mondta el senkinek/.

Mindenesetre akadt egyvalami, ami nagyon elszórakoztatott: akárhányszor egy kritikus vagy egy olvasó azt írta vagy azt mondta, hogy valamelyik szereplőm túlságosan modern dolgokat állít, nos, minden ilyen esetben /és éppen ezekben az esetekben/ tizennegyedik századi szövegekből vett idézetekről volt szó.

Más részeket pedig, melyeket az olvasó kifejezetten középkori részletekként élvezett, én éreztem illetéktelenül modernnek. Mindenkinek megvan a maga - rendszerint hibás - elképzelése a középkorról. Csak mi, akkori szerzetesek tudjuk az igazságot, de ha eláruljuk, olykor máglyára hurcolnak minket.

Végezetül

Két évvel a regény megírása után rátaláltam egy 1953-ban, még egyetemista koromban készített feljegyzésemre.

"Horatio és a barátja segítségül hívja P. grófját, hogy oldja meg a kísértet titkát. P. grófja különös és hidegvérű nemesember. Vele szemben a dán örök fiatal kapitánya amerikai stílusban. A cselekmény normális fejlesztése a tragédia szabályai szerint. Az utolsó felvonásban P. gróf összehívja a családot, és elmagyarázza a rejtélyt: a gyilkos Hamlet. Túl későn, Hamlet meghal."

Évekkel később fedeztem fel, hogy hasonló gondolatra jutott valamelyik írásában Chesterton is. Ugy látszik, hogy az Oulipo-csoport nemrégiben megalkotta az összes lehetséges bűnügyi szituációra érvényes sablont, és úgy találta, hogy már csak egy könyv megírása maradt hátra, amelyben az olvasó a gyilkos.

A tanulság: léteznek gyötrő gondolatok, ezek soha nem személyesek, a könyvek egymással beszélgetnek, és egy igazi rendőri nyomozásnak azt kell bizonyítania, hogy a bűnösök mi vagyunk.